

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2025.82.93.026****Сольный концерт для трубы как форма художественного высказывания исполнителя: сценическое присутствие, драматургия и взаимодействие с залом****Чжоу Ю**

Аспирант,

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
630099, Российская Федерация, Новосибирск, ул. Советская, 31;

e-mail: zy070808_2025@qq.com

Аннотация

Сольный концерт для трубы рассматривается в статье как особая форма художественного высказывания исполнителя, в которой техническое мастерство, сценическое присутствие и индивидуальная интерпретация образуют единую драматургическую структуру. Анализируется, каким образом трубач выстраивает музыкальный нарратив через выбор репертуара, последовательность номеров, использование контрастов тембра и динамики, а также через работу с акустическим пространством. Отдельное внимание уделяется феномену присутствия исполнителя на сцене: жест, дыхание, пластика корпуса рассматриваются как элементы невербальной риторики, усиливающие выразительность музыкального высказывания. Показано, что взаимодействие солиста с аудиторией — верbalное и невербальное — становится неотъемлемой частью современной концертной практики и влияет на восприятие замысла программы. В результате сольный трубный концерт трактуется не только как исполнение произведений, но и как авторская коммуникативная акция, направленная на создание уникального художественного события.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжоу Ю. Сольный концерт для трубы как форма художественного высказывания исполнителя: сценическое присутствие, драматургия и взаимодействие с залом // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 10А. С. 217-224. DOI: 10.34670/AR.2025.82.93.026

Ключевые слова

Труба, сольный концерт, сценическое присутствие, драматургия программы, взаимодействие с аудиторией, музыкальное исполнительство, художественное высказывание, музыкальная коммуникация.

Введение

В академической традиции сольный концерт для трубы долго рассматривался как демонстрация виртуозности: чистоты интонации, выносливости, силы звука, владения регистром и артикуляцией. Однако современная практика показывает, что солист-трубач выходит на сцену не только как носитель исполнительской школы, но и как субъект художественного высказывания, выстраивающий собственный нарратив в режиме реального времени. Сольная программа понимается не как набор разрозненных «номеров», а как цельная монодраматическая конструкция, в которой важны не только сами произведения, но и порядок их предъявления, психологические переходы между ними и динамика контакта с залом [Савин, 2016].

В этой связи особое значение приобретает сценическое присутствие солиста. В отсутствие партнёров по сцене именно он становится единственным носителем смысла; его тело и пластика превращаются в часть художественного текста. Дыхание перед началом фразы, характер стойки, управление взглядом, умение удерживать паузу способны концентрировать внимание слушателя так же сильно, как звучание фортиссимо. Пауза, тишина, ожидание атаки ноты превращаются в элементы риторики наряду с собственно звучанием.

Не менее важен драматургический принцип организации вечера. Последовательность пьес всё чаще строится не по историко-стилевой или жанровой логике, а по траектории нарастания и разрядки напряжения, контраста тембров, столкновения образов. Контраст старой и новой музыки используется как осмысленный конфликт (декламационная экспансия против камерной исповедальности, декларация против созерцания), а не как академический «обзор эпох». Тем самым исполнитель фактически конструирует авторскую драматургию концерта [Лебедев, 2020].

Существенно меняется и формат коммуникации с аудиторией. Краткие устные обращения исполнителя — комментарий к пьесе, объяснение замысла цикла — становятся легитимной частью художественного жеста. Это снижает дистанцию и переводит концерт из режима «исполнение репертуара» в режим совместного переживания «здесь и сейчас», где трубач выступает как автор события, а не только интерпретатор нотного текста.

Особая актуальность такого подхода связана именно с трубой. Инструмент традиционно ассоциируется с фанфарной силой и «большой сценой», поэтому камерный сольный вечер требует от исполнителя тонкой работы с мягкими регистрами, нюансами пиано и контролем дыхания как слышимого элемента перформанса. Телесность звучания трубы делает исполнение предельно «живым», но одновременно требует сознательной саморежиссуры.

Цель статьи — рассмотреть сольный концерт для трубы как форму авторского художественного высказывания через три взаимосвязанных измерения: сценическое присутствие солиста, драматургию программы и взаимодействие с залом.

Основная часть

1. Сценическое присутствие как категория художественного смысла

Сценическое присутствие солиста-трубача в сольном концерте нельзя рассматривать как второстепенный визуальный компонент, добавляемый к «основному содержанию», то есть к звучащей музыке. В реальной концертной ситуации именно присутствие артиста обеспечивает связность и целостность восприятия программы. Оно формирует доверие зала к исполнителю,

задаёт рамку интерпретации и влияет на то, будет ли публика готова следовать за предлагаемой эмоциональной траекторией. Присутствие создаётся не только степенью уверенности в звуке, но и качеством тишины вокруг звука. В этом смысле трубач, выходящий один на сцену, ближе к драматическому актёру монопьесы, чем к оркестровому солисту, которому всегда помогает «масса» оркестра, создающая фон и поддерживающая эмоциональную инерцию [Петрушин, 2008].

Важно подчеркнуть, что у трубы как инструмента сценическое присутствие артиста особенно телесно. Труба не отделена от тела механически: каждый звук демонстрирует усилие дыхания, работу опоры, микродвижение плечевого пояса, баланс положения корпуса. То, что в академической традиции долго считалось нежелательным — «слышимость дыхания», «видимость напряжения», — в сольном формате может быть переосмыслено как выразительный ресурс. Контролируемо «слышимое» дыхание до вступления может быть воспринято слушателем как момент предельной сосредоточенности, как затягивание пружины. Напротив, демонстративная «невозмутимость», экономия движений корпуса и отсутствие внешнего напряжения могут транслировать состояние уверенного, собранного, героического высказывания. Таким образом, исполнитель вольно или невольно выстраивает невербальную риторику тела [Чистяков, 2006].

Эта риторика становится частью художественного текста концерта, потому что зритель читает не только ушами, но и глазами. И здесь проявляется важный парадокс: даже если сам музыкант субъективно убеждён, что «говорит только музыка», аудитория в любом случае воспринимает его как сценический образ. Следовательно, отказ артиста от осознанной работы с собственным сценическим присутствием не устраниет визуальный компонент, а лишь делает его неуправляемым. В таком случае тело исполнителя может вступать в противоречие с заявленной музыкальной идеей: например, внешняя суетливость при декларируемой внутренней сосредоточенности пьесы, или подчеркнутая героическая стойка там, где музыкальная ткань подразумевает хрупкость и незащищённость. Управление присутствием — это не театрализация ради эффекта; это выравнивание визуального и звукового пластов, чтобы они работали синхронно.

2. Драматургия сольной программы как форма композиции

Традиционная логика академического концерта (экспозиционно-парадный номер, затем кантилена, затем виртуозное завершение) отражает в первую очередь вкусы и ожидания институтов концертной жизни XIX–XX веков. В современной сольной практике трубача эта логика всё чаще заменяется авторской драматургией вечера. Под драматургией здесь понимается не просто порядок пьес, а последовательность эмоциональных, энергетических и смысловых состояний, в которые солист вводит зал [Теплов, 1947].

Если рассматривать концерт как нарратив, то каждая пьеса в нём начинает играть функцию эпизода, сцены или монолога. Важны контрасты между эпизодами, их длительность, степень эмоциональной «плотности», способ перехода от одного состояния к другому. Для трубы это особенно критично потому, что тембровые возможности инструмента традиционно ассоциируются с усилением напряжения (фанфара, сигнал, декларация), но значительно реже — с удержанием тишины, с долгим, выдыхающимся, сомневающимся состоянием. Если солист включает в программу пьесы «лирические» регистры, построенные на мягком звукоизвлечении и нюансировке пиано, он как бы заявляет право трубы на интимность. Это не просто стилистический жест, это политический жест внутри концертной традиции: он расширяет жанровую идентичность инструмента [Ревенко, 2017].

Драматургия также связана с управлением усталостью слуха слушателя. Труба в верхнем и среднем регистрах обладает высокой проникающей способностью звука. Длительное пребывание слушателя в зоне постоянной яркости приводит к эмоциональному «пересыщению», после которого даже технически безупречная кульминация перестаёт восприниматься как вершина. Поэтому умелая драматургия солиста предполагает чередование не только динамических зон, но и плотности эмоционального обращения. Это напоминает дыхательную волну: напряжение — снятие напряжения — новая волна, но с другим качеством напряжения. При таком подходе сольный концерт перестаёт быть чередой «показательных номеров» и превращается в цельный траекторный процесс.

Стоит отметить, что драматургическая работа солиста выходит за рамки нотного текста. Переходы между пьесами — моменты тишины, перестановка пюпитра, смена мьюотов, настройка, короткая пауза на осмысление следующего блока — также могут быть структурированы. Они либо поддерживают чувство единого движения, либо, наоборот, создают осознанный разрыв, чтобы слушатель смог эмоционально «перезагрузиться» перед новой смысловой зоной. В традиционном концертном этикете подобные микродействия считались техническими и потому «прозрачными». В сольной практике они приобретают риторическую функцию: длительная пауза перед особенно личной пьесой может быть воспринята как приглашение к тишине, как просьба о доверии.

Таким образом, драматургия программы становится авторской композицией, сопоставимой по значимости с композицией отдельно взятого произведения. Трубач в этом случае выступает не как «исполнитель произведений А, Б, В», а как режиссёр собственного вечера, распределяющий акценты, кульминации и зоны катарсиса. Это особенно важно для понимания сольного концерта как формы художественного высказывания: высказывается не только композитор, но и исполнитель как куратор эмоционального маршрута.

3. Взаимодействие с аудиторией как условие легитимации высказывания

Контакт с залом традиционно интерпретировался в академической среде как область нестрогая, «непрофессиональная», не требующая специального анализа. Считалось, что истинно серьёзный исполнитель «говорит музыкой». Однако этот стереотип сегодня переживает пересмотр. В камерных пространствах, где солист-трубач выступает без оркестра и без дирижёра, именно живой контакт с аудиторией становится условием признания концерта не как учебной демонстрации техники, а как актуального художественного события [Назайкинский, 1972].

Здесь можно выделить два уровня взаимодействия: невербальный и вербальный.

Невербальный уровень включает в себя взгляд, адресованность звучания, микродистанцию между исполнителем и первым рядом слушателей, ориентацию корпуса в пространстве. Если исполнитель выбирает позицию «фронтально и сверху», он тем самым репродуцирует иерархическую модель «я — носитель звука, вы — принимающие». Если же он иногда поворачивается корпусом вглубь зала, изменяет направление звукового вектора, смещается ближе к слушателям, он создаёт эффект камерной сонаправленности, почти разговора. Для трубы такой способ работы особенно значим, потому что инструмент по природе воспринимается как «проекционный»: он «объявляет». Когда трубач сознательно смягчает эту вертикаль и переводит звук в пространство диалога, он разрушает дистанцию и сближает публику с процессом звучания [Данилова, 2018].

Вербальный уровень — это прямое обращение к залу словом: краткое вступление перед пьесой, комментарий о замысле программы, даже признание типа «сейчас прозвучит очень

личная вещь, требующая тишины». Подобные реплики выполняют несколько функций. Во-первых, они маркируют смену смысловых зон концерта, то есть работают как вербальные «заголовки» частей драматургии. Во-вторых, они перераспределяют ответственность за восприятие: слушатели больше не являются пассивными оценщиками техники, они превращаются в соучастников события, которым доверена внутренняя мотивация исполнителя. В-третьих, такое обращение снижает институциональную жесткость академического формата и переводит происходящее в режим совместного переживания. Это особенно актуально для трубы, поскольку сам инструмент всё ещё несёт шлейф ассоциаций с парадом, фанфарой, официальной церемонией. Живое слово солиста, направленное не «сцена → массы», а «я → вы», смещает этот регистр в сторону человеческой близости.

С точки зрения социального статуса концерта это имеет важное последствие. Когда исполнитель выстраивает контакт с залом, он фактически заявляет о себе как об авторе события, а не просто как о носителе техники. Его концерт начинает читаться как самостоятельное художественное высказывание, обладающее внутренней мотивацией, эмоциональной логикой и адресатом. Это принципиально отличает такую модель от академического «вечера произведений композиторов N и M». В последнем случае исполнитель мыслится как медиатор. В первом случае исполнитель мыслится как субъект.

Отсюда вытекает вопрос ответственности. Если солист претендует на статус автора события, он принимает на себя ответственность не только за чистоту интонации и ритмическую точность, но и за эмоциональную экологию зала. То есть он отвечает за то, не перегружает ли слушателя плотностью фортиссимо, даёт ли достаточно пространства для «переваривания» эмоциональных пиков, предлагает ли момент внутренней тишины, не давит ли на аудиторию чрезмерно декларативной патетикой там, где уместна интимность. Это уже область этики исполнения, и она напрямую связана с восприятием сольного концерта как художественного высказывания в социальном смысле, а не только в музыкальном.

4. Ограничения и перспективы

Рассматриваемая модель сольного концерта для трубы как авторского художественного высказывания открывает новые перспективы, но одновременно предъявляет к исполнителю повышенные требования. Во-первых, она требует от солиста не только исполнительского, но и режиссёрского мышления: умения строить драматургию, контролировать визуальный образ, управлять речевыми и неречевыми аспектами коммуникации. Это означает, что профессиональная подготовка трубача в академическом учебном процессе должна включать элементы сценического тренинга, работы с телесной выразительностью, разработки верbalного обращения к аудитории. В рамках традиционной консерваторской модели подобные навыки до сих пор считаются второстепенными, «вспомогательными». Однако в сольной практике они оказываются структурообразующими [Савшинский, 1964].

Во-вторых, данная модель существенно повышает степень уязвимости исполнителя. В оркестровом формате трубач защищён коллективом, партитурой, конвенцией жанра. В сольном формате он выходит на сцену не только как музыкант, но и как личность. Это создаёт риск эмоционального выгорания: постоянное предъявление себя публике как субъекта, а не просто как профессионала, требует значительных психологических ресурсов. Следовательно, следует также обсуждать механизмы самосохранения исполнителя, баланс между искренностью и саморазрушительной откровенностью [Кирнарская, 2004].

В-третьих, существует институциональная проблема восприятия. Консервативная часть академической аудитории по-прежнему может интерпретировать элементы сценического

присутствия, вербальные обращения к залу и продуманную драматуригию как «снижение стандарта серьёзности» и «смешение музыки с театром». Такой взгляд во многом опирается на устоявшийся стереотип, согласно которому «чистое искусство» должно говорить само за себя без дополнительных контекстуализаций. Однако фактическая практика показывает, что отсутствие артикулированной драматуригии не делает концерт «чистым», а лишь оставляет интерпретацию случайной, зависящей от привычных ритуалов. Таким образом, вопрос о «чистоте жанра» в данном случае является не художественным, а идеологическим, и связан с распределением власти между композитором, институцией и исполнителем.

И наконец, необходимо отметить перспективу дальнейшего изучения заявленной темы. В рамках данной статьи были выделены три ключевых измерения сольного концерта для трубы — сценическое присутствие, драматуригия программы и взаимодействие с аудиторией — как взаимосвязанные компоненты авторского высказывания. Очевидно, что каждое из этих измерений требует более детальной разработки: инструментального анализа техники дыхания как выразительного знака; типологии драматуристических моделей сольного вечера; классификации форм коммуникации с залом (от полностью невербальной до открыто разговорной). Дальнейшее исследование этой проблематики позволит не только точнее описать специфику сольного концерта для трубы, но и пересмотреть статус исполнителя духовых инструментов в целом — от «носителя звука» к «автору события».

Заключение

Сольный концерт для трубы в современной практике не может быть описан только в категориях технического мастерства и интерпретационной точности. Он выступает как целостное художественное высказывание исполнителя, в котором звук инструмента, телесное присутствие солиста на сцене, внутренняя драматуригия вечера и способы взаимодействия с аудиторией образуют единую коммуникативную систему. Тем самым статус трубача меняется: он перестаёт быть исключительно носителем определённой исполнительской школы и превращается в автора события, ответственным за формирование эмоционального и смыслового поля концерта.

Показано, что сценическое присутствие трубача обладает самостоятельной выразительной ценностью. Не только звучание, но и дыхание, пауза, взгляд, пластика корпуса, способность удерживать тишину до и после звучания становятся значимыми элементами риторики выступления. Это особенно важно в сольном формате, где исполнитель не может «раствориться» в ансамбле или оркестровом звучании и вынужден удерживать внимание публики лично и непрерывно. Фактически тело исполнителя включается в художественный текст наравне с партитурой.

Драматуригия программы также становится не второстепенным, а определяющим фактором восприятия концерта. Последовательность пьес, способ переходов между ними, распределение кульминаций и зон снятия напряжения формируют траекторию переживания, по которой исполнитель сознательно ведёт зал. Таким образом, концерт перестаёт быть линейной витриной репертуара и превращается в авторскую композицию — по сути, в индивидуальную сценическую «монодраму» в звуке. Особенno важно, что через такую драматуригию труба заявляет право не только на фанфарную декларативность, но и на интимность, уязвимость, камерность.

Наконец, взаимодействие с аудиторией — невербальное и вербальное — легитимирует

концерт как живое событие «здесь и сейчас», а не как формальную демонстрацию навыков. Контакт с залом перестаёт быть факультативным элементом и превращается в условие полноценного смысла: исполнитель не просто исполняет произведения, он вступает с конкретными слушателями в адресный диалог. Это переопределяет структуру академического концерта и снижает дистанцию между сценой и залом без утраты профессионального уровня исполнения.

В совокупности эти элементы требуют от трубача новой модели профессиональной идентичности. Современный солист оказывается одновременно музыкантом, режиссёром, носителем сценического образа и коммуникатором. Такая модель сложнее и уязвимее, но она же позволяет трубе как сольному инструменту занять более широкое художественное пространство, выйти за рамки традиционных представлений о «парадности» и «силе звука» и заявить себя как медиум личного, адресного, эмоционально насыщенного высказывания.

Следовательно, сольный концерт для трубы следует рассматривать не как частный исполнительский формат, а как самостоятельный вид художественной практики, в которой создаётся уникальное сценическое событие, обладающее собственной драматургией и собственной коммуникативной этикой.

Библиография

1. Савин Е. А. Современное искусство игры на трубе : методический альбом / Е. А. Савин ; ред.-сост. Д. Ю. Рыжов. — Москва : Современная музыка, 2016. — 141, [1] с. : ил.
2. Лебедев А. Е. Теория музыкально-исполнительского искусства : учебно-методическое пособие / А. Е. Лебедев. — Санкт-Петербург : Лань ; Москва : Планета музыки, 2020. — 320 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. — 2-е изд. — Москва : Трикста ; Академический Проект, 2008. — 398, [1] с. : табл. — (Gaudeamus).
4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. ; Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. — 345 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. — Москва : Музыка, 1972. — 384 с.
6. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. — Москва : Музыка, 1964. — 185 с.
7. Чистяков В. В. Психология дирижёрской деятельности / В. В. Чистяков. — Москва : [б. и.], 2006. — 336 с.
8. Ревенко Ф. А. Концерт-поэма для трубы с оркестром Леонида Израилевича / Ф. А. Ревенко // Музыкальная культура Юга России. — 2017. — № 3. — С. 18–21.
9. Данилова С. Н. Психологическая подготовка к концертному выступлению и проблема концертного волнения музыканта-исполнителя : методические рекомендации / С. Н. Данилова. — [б. м.] : [б. и.], 2018. — 15 с.
10. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности : учеб. пособие для студ. вузов / Д. К. Кирнарская. — Москва : Таланты-XXI век, 2004. — 493 с.

Trumpet Solo Recital as a Form of Performer's Artistic Expression: Stage Presence, Dramaturgy, and Audience Interaction

Zhou Yu

Graduate Student,
M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
630099, 31 Sovetskaya str., Novosibirsk, Russian Federation;
e-mail: zy070808_2025@qq.com

Abstract

The trumpet solo recital is examined in the article as a special form of performer's artistic expression, in which technical mastery, stage presence, and individual interpretation form a unified dramaturgical structure. The analysis focuses on how a trumpeter builds a musical narrative through repertoire selection, sequence of pieces, use of timbral and dynamic contrasts, as well as through work with acoustic space. Special attention is paid to the phenomenon of performer's stage presence: gesture, breathing, body plasticity are considered as elements of non-verbal rhetoric that enhance the expressiveness of musical expression. It is shown that the soloist's interaction with the audience - both verbal and non-verbal - becomes an integral part of contemporary concert practice and influences the perception of the program's concept. As a result, the trumpet solo recital is interpreted not only as performance of musical works, but also as an authorial communicative action aimed at creating a unique artistic event.

For citation

Zhou Yu (2025) Sol'nyy kontsert dlya truby kak forma khudozhestvennogo vyskazyvaniya ispolnitelya: stsenicheskoye prisutstviye, dramaturgiya i vzaimodeystviye s zalom [Trumpet Solo Recital as a Form of Performer's Artistic Expression: Stage Presence, Dramaturgy, and Audience Interaction]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (10A), pp. 217-224. DOI: 10.34670/AR.2025.82.93.026

Keywords

Trumpet, solo recital, stage presence, program dramaturgy, audience interaction, musical performance, artistic expression, musical communication.

References

1. Savin, E. A. Contemporary Art of Trumpet Playing. A Methodological Album. Ed. and Comp. D. Yu. Ryzhov. Moscow: Sovremennaya Muzyka, 2016, 141 (1) p. ill.
2. Lebedev, A. E. Theory of Musical Performance Art. A Methodological Handbook. St. Petersburg: Lan'; Moscow: Planeta Muzyki, 2020, 320 (Textbooks for Universities. Specialized Literature).
3. Petrushin, V. I. Musical Psychology. A Methodological Handbook. 2nd ed. Moscow: Triksta; Academichesky Proekt, 2008, 398 (1) p. ill. — (Gaudeamus).
4. Teplov B. M. Psychology of Musical Abilities / B. M. Teplov. — Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR, 1947. — 345 p.
5. Nazaikinsky E. V. On the Psychology of Musical Perception / E. V. Nazaikinsky. — Moscow: Muzyka, 1972. — 384 p.
6. Savshinsky S. I. A Pianist's Work on a Musical Work / S. I. Savshinsky. — Moscow: Muzyka, 1964. — 185 p.
7. Chistyakov V. V. Psychology of Conducting Activity / V. V. Chistyakov. — Moscow: [b. i.], 2006. — 336 p.
8. Revenko F. A. Concerto-poem for trumpet and orchestra by Leonid Izrailevich / F. A. Revenko // Musical Culture of the South of Russia. - 2017. - No. 3. - Pp. 18-21.
9. Danilova S. N. Psychological preparation for a concert performance and the problem of concert anxiety of a performing musician: methodological recommendations / S. N. Danilova. - [no m]: [no i.], 2018. - 15 p.
10. Kirnarskaya D. K. Musical abilities: a teaching aid for students of higher education institutions / D. K. Kirnarskaya. - Moscow: Talenty-XXI century, 2004. - 493 p.